

MARCO POÉTICO DE UN AUTOR Y DE UNA OBRA:
FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ
Y LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO

CRISTINA ROS BERENGUER
Universidad de Alicante

El trabajo del escritor requiere calma, tranquilidad, serenidad, es más sedentario, hay que reposarlo, recoger todos los recuerdos, imaginar. Es más adecuado para estar en un interior con un whisky o la bebida preferida y la amante asidua que viene de vez en cuando sin molestar demasiado.

FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ,
El País, 3-III-1985

Ésta es una de las pocas citas en que Fernando Fernán-Gómez comenta su faceta de escritor. Una alusión breve, pero elocuente. Elocuente, digo, porque, por un lado, hace dicha referencia en comparación a su labor como actor y director teatral y cinematográfico, y nos anuncia así lo que será la clave de su versatilidad artística, esto es, la complementariedad de disciplinas y la afinidad de discurso; por otro lado, porque, en su brevedad, define también su método de trabajo como autor: la remembranza.

Acerca del primer aspecto, es indudable que existe una relación entre el teatro, el cine y la literatura de Fernando Fernán-Gómez —su amigo Francisco Umbral afirmaba que Fernando siempre hacía lo mismo, en prosa, cine, teatro, interpretación, y hasta en la vida¹—. Sin embargo, estamos de acuerdo con el propio actor en que su labor en el campo de la interpretación es la actividad

¹ Véase *El Mundo*, 29-I-1995.

que mejor le define, con la que se siente más identificado y también desde la cual ha concebido su incursión en esas «otras actividades» como han sido la dirección teatral o cinematográfica y la literatura.

Fernando Fernán-Gómez comentaba a este respecto en 1983:

Nací actor, bueno, malo o mediano, pero actor. Yo creo que cuando hago otros trabajos dentro del mundo del espectáculo, como escribir o dirigir, escribo como actor y dirijo como actor. Si tuviera obligación absoluta de definirme, elegiría lo de actor².

Una afirmación irrefutable porque Fernán-Gómez es, ante todo, actor. No sólo porque como tal su trabajo resulte cuantitativamente superior —ha intervenido en casi doscientas películas³— y haya obtenido el reconocimiento unánime por parte de la crítica y público, sino porque esa peculiar condición biográfica ha influido, como veremos a continuación, en el proceso creativo de sus obras, en cuanto autor memorialista.

Detengámonos, pues, en la concepción poética de nuestro autor; analicemos hasta qué punto sus novelas y sus películas han sido creadas desde la óptica del actor-autor; por qué podemos hablar del conjunto de su producción como de una «obra comunicada» y, por ende, de una relación indisociable entre el Fernando Fernán-Gómez actor y su experiencia como realizador y escritor.

Sabemos que a pesar del mucho interés que el actor presta a sus trabajos como escritor y como director cinematográfico —más de veinte títulos en su haber—, estos nunca llegan a ocupar el lugar que él mismo otorga a la interpretación⁴. Así, las escasas referencias acerca de su propia obra literaria suelen moverse en los límites de la más absoluta discreción y en varias ocasiones su autodefinición de «eterno aficionado a la literatura» ameniza mu-

² Fernando Fernán-Gómez a José Luis Rubio, «Fernán-Gómez y *Las bicicletas*», *Cambio* 16, 22-VIII-1983.

³ Acerca de su labor cinematográfica véase el magnífico apéndice bibliográfico de Dolores Devesa y Alicia Potes incluido en el volumen *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, ed. de Jesús Angulo y Francisco Llinás. San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993.

⁴ Fernando Fernán-Gómez comentaba esta opinión a Diego Galán y Fernando Lara en una entrevista concedida en 1973 y publicada ese mismo año en su volumen *18 españoles de posguerra* (Barcelona, Planeta, p. 25). Una afirmación que nuestro autor ha repetido siempre que ha tenido ocasión y que, en cualquier caso, reafirma la vigencia de la misma.

chas de las entrevistas y artículos aparecidos en los medios de comunicación o revistas especializadas. Declaraciones de carácter confesional que incluye también en sus ensayos en sus memorias, y con las que Fernando Fernán-Gómez se escuda ante cualquier viso de profesionalidad de la escritura, intentando confundir a crítica y público en su más que sospechoso empeño por no mostrarse como autor, sobre todo como autor teatral.

No obstante, ya en un principio sus palabras quedan en entredicho ante la evidencia de su producción literaria, la cual ha ido surgiendo no al amparo de una afición tardía, sino, como él mismo confiesa, de una temprana vocación⁵.

Si repasamos sus inicios literarios, veremos que dicha atracción tendrá sus primeros frutos bajo la influencia de las famosas tertulias del Café Gijón, concretamente la concurrida tertulia poética de José García Nieto que tanto influirá en la vocación literaria del actor. De hecho, la primera pieza teatral «seria» escrita por Fernando Fernán-Gómez en 1947, *Pareja para la eternidad*, aunque nunca llegó a representarse, sí fue publicada en la revista *Acanto*, dirigida por el citado poeta⁶. Tres años más tarde, su primer estreno como autor teatral, *Marido y medio*, resultó ser una «comedia frívola» sin éxito, inscrita en el llamado «teatro comercial» con la que él mismo reconoce haber defraudado las expectativas de sus contertulios, puesto que Camilo José Cela, José García Nieto, Mercedes Fórmlica, Eugenia Serrano, Gerardo Diego... no podían conformarse con «una simple comedietta al uso, que perseguía sólo la eficacia»⁷. En 1954 salen a la luz sus primeros versos, *A Roma por algo*, ligados de nuevo a una publicación de José García Nieto: una separata de la revista *Poesía española*.

Pese a unos inicios, en general, no demasiado gratificantes, Fernando Fernán-Gómez no cejará en su empeño por la creación literaria. A partir de entonces publica novela, teatro, ensayo, cuentos para niños, numerosos artículos periodísticos y sus memorias;

⁵ Véase Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*, Madrid, Anjana, 1984, pp. 18-19, y, asimismo, *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., p. 226.

⁶ *Pareja para la eternidad* es una curiosa comedia en un acto inscrita en lo que entonces, en la España de los años cuarenta, se entendía como «teatro de vanguardia». Nunca representada, sí sería emitida finalmente por Radio Nacional. Véase Fernando Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., p. 83.

⁷ Véase Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo. Memorias*. Vol. II. Madrid, Debate, 1990, pp. 138-139.

aparte, todo su trabajo inédito como los guiones escritos para cine y televisión o las adaptaciones y textos teatrales en las que se basan montajes como *Del Rey Ordás y su infamia*, *Ojos de bosque* o *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*⁸.

Aunque someramente, observamos, pues, que la importancia de su producción y dedicación a la literatura sobrepasa tanto los límites e intenciones del aficionado como los del «escritor frustrado». ¿Por qué, entonces, Fernán-Gómez insiste en rechazar la etiqueta de «Autor»?

Ésta no es una actitud gratuita, y tampoco se justifica únicamente por la conocida modestia de Fernán-Gómez o por la inseguridad con que el actor parece enfrentar la tarea de escritor. En efecto, tal postura tendrá gran trascendencia en el conjunto de su obra porque, entre otras cosas, repercutirá enormemente en la difusión de la misma (pensemos en las adversas e inexplicables circunstancias que han rodeado algunos de sus montajes teatrales)⁹.

Si lo analizamos con cierto detenimiento advertimos, por una parte, que en esa falta de intención autoral puede estar influyendo el tremendo respeto con el que el aficionado se entrega a la tarea literaria, una referencia excesiva por parte de Fernán-Gómez, quien, en palabras de Andrés Amorós, «no pretende hacerse el intelectual, no quiere formular teorías ni intenta comunicar grandes ideas», siendo su gran secreto «alejarse de tópicos habituales, repensar las cuestiones —las viejas, las de siempre— con aparente ingenuidad»¹⁰.

Por otra parte, ello desvela ya una relación especial con la literatura. Me explico: la «humildad» con que presenta sus textos teatrales y sus novelas no está vinculada tan sólo a la citada inseguridad del neófito —en este caso el «eterno neófito»—, sino a un reiterado deseo de intrascendencia. Es como si su «modesta» aportación al campo de Agramonte estuviera destinada finalmente a diluirse en el «fondo literario común», lo mismo que lo estarían

⁸ Véase Cristina Ros Berenguer, *Fernando Fernán-Gómez, autor*, tesis doctoral. Alicante, Universidad, 1996.

⁹ Podríamos hablar, en este sentido, tanto de olvidos injustificados (caso de su primera novela, *El vendedor de naranjas*), como de estrenos teatrales en condiciones absolutamente desfavorables (*Los domingos, bacanal*, *Del Rey Ordás y su infamia*, *La coartada*, *Ojos de bosque*) y, en general, de una incomprensible ausencia de promoción comercial de su obra.

¹⁰ «El actor y los demás», de Fernando Fernán-Gómez, *Ínsula*, núm. 491 (1987), p. 19.

sus trabajos interpretativos y su labor como director cinematográfico. De hecho, recordemos que dicha actitud no es privativa del Fernando Fernán-Gómez escritor, pues su humildad se revela asimismo a lo largo de toda su trayectoria artística tanto en su labor de director cinematográfico (pensemos en ese interés por quitar importancia a su trabajo cuando se trata de guiones ajenos, o en reivindicar, en cualquier caso, el trabajo en equipo como esencia del medio cinematográfico), como en lo que él mismo considera su verdadera profesión: la interpretación (es significativa también la poca importancia que parece otorgar en cierto momento al reconocimiento público de su trabajo de actor, ausentándose de las ceremonias de entregas de premios).

Ese deseo de intrascendencia, de pasar inadvertido como autor en el mundo literario, está directamente relacionado con su propia concepción poética, con la manera que tiene Fernán-Gómez de entender el arte y la vida, y que consiste, ante todo, en asegurar su propia libertad, tanto la libertad individual como la libertad creativa.

En este sentido, son elocuentes las palabras de nuestro autor cuando, en la reveladora entrevista mantenida con Juan Tébar en 1984, Fernán-Gómez reflexiona al comentar cuál sería el destino de su vida si algún día le sonriera la fortuna, la riqueza más absoluta.

Pues... procuraría lo que siempre me ha gustado a mí aplicar en la vida, y es que, dentro de una zona muy limitada, llegar a una gran variedad: o sea, si he escrito *Las bicicletas*... y eso es lo que se llama un éxito, ahora, en vez de escribir otra obra, escribiría un libro de poemas, o cuentos, o una novela de cuatrocientas páginas. O sea, lo invertiría en variar. En defender sobre todo mi libertad¹¹.

Ése es el tipo de relación que Fernán-Gómez mantiene con la Literatura: la fidelidad a sí mismo está por encima de cualquier condicionamiento estético; es el impulso, la apetencia del momento, lo que domina su creación¹². De ahí que para él sea lógico

¹¹ Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., p. 77.

¹² Fernando Fernán-Gómez, refiriéndose al proceso creativo de su novela *El viaje a ninguna parte*, comentaba: «...Las ideas, por pequeñas que fueran, capaces de transformarse en películas, en obras teatrales, en novelas o en un personaje, siempre me surgen cuando no tienen un acomodo inmediato, no cuando las busco.

prescindir de la fórmula que pueda reportarle en un futuro otro éxito consabido.

Por consiguiente, el modo que tiene el autor de mantener su libertad es romper con toda posible expectativa, desconfiar del éxito y no crearse falsas responsabilidades. Fernán-Gómez no se reconoce a sí mismo como autor y ello supone, por un lado, la posibilidad de no adquirir ningún tipo de compromiso, y, por otro, que se permita la libertad de escribir lo que le apetezca, huyendo si es posible de todo condicionamiento cultural o estético, y atendiendo únicamente a la variedad, el placer y el gusto del momento.

Acerca de la versatilidad de nuestro autor-actor-realizador hay quienes piensan, como Alberto Fernández Torres, que esa facilidad con la que se enfrenta a muy distintos géneros y medios expresivos responde a una concepción humanística del arte. Con el expresivo título de «Retrato del autor inexistente» el mencionado crítico resalta la falta de intención autoral de todas sus creaciones, tanto cinematográficas como puramente literarias, e incide en su peculiar relación con la Literatura, presentando su obra como resultado de una trayectoria cultural «cuasi-renacentista»¹³. Su vida y su obra se enfrentarían, pues, a una visión del arte basada en la complementariedad y la amplitud de las disciplinas, y, en consecuencia, hablando ya de un ámbito más concreto, en la mezcla y superposición de medios y de géneros, hasta llegar a una verdadera «contaminación» como característica fundamental del trabajo creativo.

Una interpretación interesante siempre que consideremos que lo que prevalece, en cualquier caso, es la propia concepción del arte, entendido y vivido más como medio que como meta a alcanzar —y mucho menos para alcanzar reconocimiento unánime—. En Fernán-Gómez parece primar el placer de crear, es decir, el disfrute sincero de todo el proceso de creación, sobre el resultado, la

[...] Cuando alguien me pide un argumento, un tema, una idea, como quiera que se llame, tengo que rebuscar entre cosas que se me han ocurrido casi siempre muchos años antes. Ésta puede ser una de las razones de que mi producción nunca haya estado a la moda» (*El tiempo...*, II, p. 278). Pensemos que este tipo de creación, basada en una continua revisión de trabajos anteriores, puede haber influido asimismo de manera decisiva en las adaptaciones a diferentes medios o géneros que han conocido algunas de sus obras. Véase Fernando Herrera, «Fernando Fernán-Gómez: un discurso global», en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*. Bordeaux, Presses Universitaires, 1985, pp. 27-28.

¹³ Alberto Fernández Torres, «Retrato del autor inexistente», *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984), pp. 32-38.

obra en sí¹⁴. Es, en palabras de Vidal Estévez, «la voluntad del 'hacer' antes que la ilusión del 'decir'»¹⁵.

Ante ello, es lógico, por una parte, que no podamos hablar de la obra de Fernando Fernán-Gómez como la búsqueda de un estilo coherente y unitario, puesto que ésa no es la intención del autor; y, por otra, también es comprensible, como veremos a continuación, que muestre esa curiosa «indecisión genérica» a la hora de enfrentar el proceso creativo de algunas de sus obras, entre ellas, paradójicamente, sus mejores textos literarios. Nos referimos a *Las bicicletas son para el verano*, *El viaje a ninguna parte* y *El mar y el tiempo*.

El caso de *Las bicicletas son para el verano* (1978) resulta especialmente significativo. Fernán-Gómez ha declarado en muchas ocasiones que el estímulo que le incitó a escribir esta obra era dedicar algunas páginas, como habían hecho tantos otros escritores, al mundo de su adolescencia. Lo de menos era escribir una especie de memorias, un libro, una narración o una pieza teatral, y si finalmente se decidió por esta última fue porque pensó que este tipo de reflexión sobre uno mismo, esta sinceridad impuesta y compartida, aunque gozaba de cierta presencia en otros géneros, era prácticamente inexistente en la literatura dramática¹⁶.

Así y todo, la pieza teatral fue escrita tras años de gestación. En 1975, aprovechando el declive y la muerte anunciada del Ge-

¹⁴ En diversas ocasiones Fernán-Gómez ha reivindicado la diversión, el propio placer, como fin último de la vida, y, en consecuencia, como elemento sustancial de la cultura y el arte. Según su opinión, fue el «divertimento» lo que le llevó a dedicarse a trabajos marginales a su oficio de actor, y, por lo tanto, lo que ha inspirado en todo momento sus proyectos como director cinematográfico y sus obras literarias: la producción artística de un moralista que preconiza la felicidad como bien supremo (véase F. Fernán-Gómez, «En defensa de la alegría», *Diario 16*, Sección «Gente alrededor», 19-VIII-1985). A este respecto, en el prólogo a *El vendedor de naranjas*, Juan Tébar afirmaba: «Si el moralista preconiza la felicidad como bien supremo, y señala como malo todo aquello que dificulta, aleja, arrebatada la felicidad, o impide al hombre conseguirla, ¿será restrictiva su moral? [...] Si la felicidad que desea y predica para el hombre el satírico moralista Fernán-Gómez tiene mucho que ver con la alegría, desde luego tendremos ya absolutamente claro que su ciencia de las costumbres está muy lejos del fanatismo, la represión y la severidad». Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 36.

¹⁵ Según Vidal Estévez: «El afán con el que [Fernán-Gómez] ha desarrollado su obra no parece haber sido la búsqueda y el perfeccionamiento de un estilo, o de una escritura, ni un deseo de autoría más o menos elitista y demiúrgica, sino la productividad en su más pura y estricta materialidad». «El cuerpo del autor», en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., p. 77.

¹⁶ Fernando Fernán-Gómez a Mónica Campoamor, s.d., 22-VIII-84.

neral Franco, Fernán-Gómez pensó que el tema podía resultar adecuado para una serie televisiva por prestarse a una narración en episodios aislados que durasen los tres años de la Guerra Civil. Cuando después de 1975 ofreció el proyecto a TVE, no se consideró adecuado resucitar el tema de la Guerra Civil justo en el momento en que se iniciaba el período de transición política, y fue este rechazo lo que finalmente le decidió a realizar la adaptación al teatro con la idea de presentarlo al Premio Teatral Lope de Vega. *Las bicicletas...* se estrenó con gran éxito en 1982 en el Teatro Español de Madrid, y sólo dos años después Jaime Chávarri dirigió la adaptación cinematográfica, con la cual se pretendió aprovechar la resonancia que en su momento alcanzó el montaje de José Carlos Plaza y el material teatral del que partía —hubo quien habló de la versión cinematográfica como de «teatro filmado»¹⁷—.

Similar fue también el proceso creativo de sus mejores novelas: *El viaje a ninguna parte* (1985) y *El mar y el tiempo* (1988). El primer título nació como adaptación de un folletín radiofónico emitido en 1984, y conoció su versión cinematográfica en 1986, dirigida por el propio Fernán-Gómez. En cuanto a la novela *El mar y el tiempo*, ésta surgió en 1988 como adaptación de una serie televisiva en cinco capítulos emitida un año antes por TVE y poco tiempo después sería llevada asimismo a la gran pantalla.

De este somero análisis obtenemos dos conclusiones: la primera consiste en reafirmar la versatilidad del actor-autor y su capacidad para adaptarse a diferentes medios expresivos. Podemos pensar, efectivamente, que si el impulso del momento y la variedad se erigen en estímulos creativos fundamentales, ello explicaría no sólo la múltiple dedicación de Fernán-Gómez en los caminos del arte, es decir, el artista polifacético, sino también justificaría, en parte, la heterogeneidad de su obra: los cambios de registro o de medios expresivos, la diversidad en los temas, en los planteamientos e, incluso, los propósitos tan diferentes con que el autor ha trabajado en unos u otros proyectos, desde la intrascendencia más absoluta, la trivialidad hiriente, la ironía genial o el escepticismo más «comprometido». Una actitud que caracteriza y define el conjunto de su obra, tanto su literatura como sus proyectos cinematográficos —como guionista y/o realizador—, y también, aunque

¹⁷ Véase Ignasi Bosch, «Bicicletas con soda», *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984), pp. 28-31.

no dependa de él de manera tan directa, sus trabajos interpretativos.

La segunda conclusión sería que dicha ductibilidad para la adaptación de sus novelas u obras teatrales al cine no es sino un paso más en el proceso creativo de la obra en cuestión, puesto que en los tres casos la versión cinematográfica es prácticamente copia fiel o del texto teatral o de la novela original.

En el caso de *Las bicicletas son para el verano* —recordemos que la película debía mucho a la función teatral— fue el propio autor quien confesó su intención de «hacer un estilo de teatro fundamentalmente cinematográfico»¹⁸. Por su parte, acerca de *El viaje a ninguna parte* citamos las palabras de Francisco Umbral, quien, al referirse a la novela, afirmaba:

Fernando escribió para la radio una novela cinematográfica sobre el teatro, reuniendo así todos los géneros narrativos posibles, como es habitual en él, que sin duda practica la filosofía, aunque nunca se la haya formulado, de que el género es el hombre. [...] Fernando sigue machihembrando los géneros como ha machihembrado siempre su vida¹⁹.

Por lo tanto, las relaciones entre los diversos medios son patentes y al mismo tiempo imprescindibles para la comprensión global de su producción artística.

De este modo, si el director de cine se exploya en influencias literarias, el escritor se envuelve de una noble retórica que en ocasiones recuerda la oratoria teatral, o se empeña en subvertir el tiempo y en trasladarnos en rápidos *flash-backs* de unas páginas a otras. Es posible también rastrear la influencia cinematográfica a través de la estructura interna de sus obras, cómo éstas se desarrollan y se enlazan con frecuencia en forma de escenas breves y concatenadas que recuerdan las secuencias cinematográficas, y

¹⁸ Fernando Fernán-Gómez, *escritor...*, cit., p. 122. Véase Cristina Ros, *Fernando Fernán-Gómez, autor*, cit., epíg. «Las críticas al texto: un caso de teatro cinematográfico» y el pormenorizado análisis de los recursos típicamente cinematográficos de la obra realizado por Mariano Martín, «*Las bicicletas son para el verano*, un caso de teatro cinematográfico», en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur...*, cit., pp. 91-103.

¹⁹ Prólogo a *El viaje a ninguna parte*, Madrid, Debate, 1990. Véase Cristina Ros, «De la novela al cine: *El viaje a ninguna parte*», en *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*, ed. de Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson, Alicante, Universidad, 1997, pp. 31-42.

refiriéndonos a *Las bicicletas son para el verano*, en un peculiar tratamiento espacio-temporal²⁰. Influencias que, como vemos, no son privativas del medio teatral, sino que afectan a toda su literatura, sea cual sea el género de que se trate.

En este sentido, pensamos que a Fernández-Gómez le importa poco que la obra termine siendo una novela, una serie televisiva o un guión de cine —cuestión mucho más circunstancial—, pues de lo que se trata es, ante todo, de disfrutar del proceso creativo. Una actividad en la que es evidente que Fernando Fernán-Gómez no distingue al realizador, actor o escritor: es un único creador y como tal aborda la expresión escrita.

A este respecto es curioso que, independientemente de la supuesta irregularidad y de la dispersión que caracteriza el conjunto de su obra, la primera sensación que uno tiene al hacer recuento de su producción es que, como apuntaba al principio Francisco Umbral, Fernando Fernán-Gómez en realidad siempre hace lo mismo. Poco se diferencian sus películas, sus ensayos, sus artículos periodísticos, sus novelas y su teatro, en cuanto recorren juntos el escepticismo, la ironía y el santo humor con que envuelve sus historias costumbristas, el ingenio y la lucidez con que desbata el tópico, y la aparente ingenuidad con que desvela también la realidad más insospechada.

Retomemos ahora el segundo de nuestros objetivos y descubramos la remembranza como el método de trabajo del autor-actor-realizador Fernando Fernán-Gómez.

Probarse a sí mismo su condición de escritor se va convirtiendo con el paso de los años en una necesidad, y es, por lo tanto, una actividad a la que el actor se dedica cada vez con mayor frecuencia. Pero si esa afición a la literatura implica un sentimiento de inseguridad, tal y como afirmábamos al principio, o si su labor de director, planteada también como una actividad complementaria, tampoco le satisface plenamente, sabemos que su trabajo actoral ha sido en todo momento motivo de orgullo y satisfacción. De hecho, cuando él mismo afirmaba «escribo como actor y dirijo

²⁰ Cuando José Carlos Plaza dirigió el montaje teatral en 1982, hizo hincapié en que uno de los problemas que hubo de solventar en cuanto al texto dramático de Fernán-Gómez fue la de inventar algunas escenas de enlace, de unión, de las que carecía un texto que parecía más próximo a un guión cinematográfico que a una obra teatral. Véase «En defensa del trabajo en equipo», *Primer Acto*, núm. 195 (septiembre-octubre, 1982).

como actor», reconocía abiertamente que su labor interpretativa ejerce una influencia fundamental en el resto de sus manifestaciones artísticas, tanto en su escritura como en su labor de dirección.

De nuevo Francisco Umbral apuntaba a este respecto una interesante cualidad al definir a Fernando Fernán-Gómez como un «intérprete de sí mismo», como un actor que durante toda su vida, más que «profundizar» en los personajes, ha hecho de ellos su propio espejo²¹. Fernán-Gómez se situaría, pues, entre la «raza de los memorialistas», esto es, de los que nutren la creación con su propia vida, practicando el arte como una verdadera «ceremonia de la rememoración». Lo interesante del comentario de Umbral es que dicha cualidad interpretativa es perfectamente extensible a su labor literaria, en el sentido de que, en ambos casos, el punto de partida sería el mismo: el yo vehemente y la conciencia del tiempo, lo vivido, como esencia de la obra y del individuo.

Si el actor crea a los personajes desde sí mismo, quiere decir que en cualquiera de sus interpretaciones podemos verlo reflejado de algún modo, podemos rastrear sin mucho esfuerzo algunas huellas de su vida, de su pensamiento o de su propio mundo. Pues bien, tal y como el actor compone al personaje, «con la materia misma de sus sueños», el actor crea sus obras literarias, en las que, como es lógico, juega un papel fundamental esa inevitable fusión entre la vida y la literatura.

En contadas ocasiones Fernán-Gómez ha reconocido el autobiografismo presente en algunas de sus obras. Al contrario, se ha apresurado a negar toda vinculación íntima de su propia vida, ha eludido el tema sin comentario alguno o ha manifestado una total ambigüedad. Quizá el caso más concluyente —también por más conocido— haya sido el de *Las bicicletas son para el verano*, cuando las declaraciones del autor a raíz del estreno de la obra desmentían los numerosos paralelismos que la crítica señalaba en sus artículos o reseñas, ya fuera sobre el texto dramático o sobre la función teatral.

Sin embargo, dichas huellas autobiográficas se revelan cada vez más significativas según se avanza en la lectura de las memorias de Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*²². Así, la adoles-

²¹ «El intérprete de sí mismo», *El Mundo*, 18-VIII-1991.

²² Ed. cit. En lo sucesivo, las referencias bibliográficas a las memorias de Fernán-Gómez se insertan directamente en el texto, indicando el volumen y el número de página correspondiente.

cencia de Luisito, rodeada de libros, de sueños de escritor, de política, de niñas, poemas y criadas, se asemeja a la vida de un Fernán-Gómez que se recuerda amante de la calle, a la que considera su «paraíso perdido», o que anhelaba ser como Salgari porque poseía una gran imaginación para inventar historias (I, p. 27). Un Fernán-Gómez que gustaba de libros, de recitar versos (I, 144), que pasaba el tiempo discutiendo sobre «política y mujeres» con sus amigos y que no dudaba de la gran influencia que ejercían las oscilaciones políticas en los resultados de los exámenes de bachillerato (I, 160). También vivió la guerra y sufrió su paulatina inmersión en la vida cotidiana, confundiendo el terror, el hambre y el disparate (I, 197), como vivió también el episodio de las lentejas, aunque sustituidas esta vez por unos «garbanzos guisados». Además, María, la criada, nunca permitió que abriera por las noches la puerta de su cuarto (I, 266), mientras su vecina y los torpes de sus hijos acudían a casa a escuchar Radio Burgos (I, 226). Por último, su futuro también se verá truncado por la guerra, y su brillante porvenir como abogado, tal y como deseaba su madre, quedará reducido a unos humildes comienzos como comparsa en la difícil situación del teatro español de los años treinta (I, 212)²³.

Precisamente, acerca de la posible relación de Fernán-Gómez con alguno de los personajes de su historia, José Carlos Plaza opinó en su día que el autor se proyectaba a la vez en cuatro protagonistas diferentes, el padre, el hijo, el anarquista y un vecino que encarnaría la parte tímida de Fernán-Gómez: Don Luis, Luis, Anselmo y Julio²⁴. A todo ello respondía nuestro autor:

No, en esta obra no hay elementos autobiográficos, lo que sí hay son muchos datos de la observación inmediata, pequeñas anécdotas... Lo que sí hay es un intento de hacer una obra ambientada en mi adolescencia²⁵.

²³ La magnífica edición de *Las bicicletas son para el verano* realizada por Manuel Aznar y J. Ramón López García (Barcelona, Vicens-Vives, 1996) es sin duda ejemplar por haber tenido en cuenta asimismo estos y otros paralelismos entre la vida y la obra de Fernando Fernán-Gómez.

²⁴ Es posible apreciar también cierta semejanza entre el personaje de Manolita con la propia Carola Fernán-Gómez, aunque quizá esta semejanza esté más ligada al propio autor y sus inicios en el mundo del espectáculo teatral, puesto que la madre de Fernando Fernán-Gómez era una actriz plenamente consagrada cuando estalló la guerra.

²⁵ Fernán-Gómez a Santiago Tarancón, «Fernando Fernán-Gómez. Reconciliarse con el público». *Primer Acto*, núm. 196 (noviembre-diciembre, 1982), pp. 12-15.

A pesar de matizaciones posteriores, en las que se refería a su obra como «una especie de autobiografía falsa o disimulada»²⁶, en su ánimo no entraba realmente escribir una autobiografía.

Por otra parte, y sin tener tampoco en cuenta las opiniones del autor, la crítica ha apuntado igualmente ese mismo tipo de semejanzas o paralelismos en otras de sus novelas como *El vendedor de naranjas*, *El viaje a ninguna parte*, *El mar y el tiempo* o *El ascensor de los borrachos*.

Tal vez sólo sea en sus memorias, y de manera indirecta, donde podamos encontrar la única alusión del autor al elemento autobiográfico de su obra literaria:

...En el momento de hablar de las criadas me asalta de nuevo una duda que me creo en la obligación de comunicar a mis presuntos lectores. Algunos de mis trabajos de escritor pueden considerarse autobiográficos. Es más, cuando en el trance de redactar estas memorias los he consultado y he pedido a mi documentalista que los ordene, me he encontrado con la confirmación de lo que ya sospechaba: muchos de ellos son, efectivamente, como me hizo notar el profesor Francisco Rico, autobiográficos. Si los utilizo de nuevo en este libro algunos lectores los leerán dos veces, pero si no los incluyo, hurto buena parte de mi autobiografía... (I, 137).

Para comprender ese empeño por no reconocer las huellas autobiográficas seguimos, de nuevo, la propia lógica del autor, y así veremos que en esta ocasión también tiene sus razones para no considerar sus obras como autobiográficas. Por un lado, todo autor es libre de pensar que la literatura autobiográfica, como tal, requiere o más bien *exige* un compromiso tanto con el lector de la obra como consigo mismo. Aunque se trate de un compromiso tácito en mayor o menor grado, es lógico que se plantee el que deba existir una intención explícita por parte del creador para escribir una obra autobiográfica, y que ésta sea conocida y asumida por el lector. Por otro lado, si pensamos que esas huellas son parte casi inconsciente del proceso creativo, cuyo estímulo fundamental es la remembranza, podemos llegar también a la conclusión de que existe siempre una elaboración de un material que no podemos definir como «real», puesto que forma parte del recuerdo, y, en consecuencia, es desvirtuado y «literaturizado», definiéndose

²⁶ Fernán-Gómez a Mónica Campoamor, cit.

más como «evocación» que como huella autobiográfica propiamente dicha.

La retrospectiva, es decir, la vuelta al pasado erigida casi en métodos de trabajo, sería precisamente lo que infundía un nuevo sentido a la obra, porque es la que convierte todos esos «signos realistas» en sólo una base de trabajo desde la que realizar algo diferente y, en cierto modo, propio del autor. Lo pretérito le proporciona un material, por sí mismo, subjetivo, y a ello añade su propia conciencia de escritor que escapa siempre disimuladamente de lo consabido, intentando ofrecer una visión particular lo más cercana posible a la sinceridad de sus sentimientos, de sus recuerdos, de su vida.

Fernán-Gómez toma el naturalismo —en este caso su propia experiencia vital— como punto de partida y lo condiciona después a su propia concepción del mundo y de la vida. Los recuerdos se vivifican, la realidad se vuelve a pensar, a crear, y resurgir imaginada, inventada. Una concepción en la que el tiempo y la memoria se conjugan también con la intención deliberada de escapar de toda convención cultural establecida —llámese, en este caso, «realismo»— y que es una característica presente tanto en sus textos teatrales como en sus películas, novelas, ensayos e incluso artículos periodísticos. Sin olvidar, no obstante, que no entra en los parámetros del autor el dar rienda suelta a la invención, sino mantener la verosimilitud, concebida como imitación a la vida y, en último término, como obligación del autor para con el público, a quien se debe una comunicación plena y una mínima identificación.

Es curioso que en sus memorias, *El tiempo amarillo*, la posible traición a la memoria presente la obra, más que como un escrito autobiográfico, como una creación literaria no exenta de poesía, una novela en la que es difícil distinguir de nuevo la ficción de la realidad. La obra llega a ser planteada en algún momento como «recuerdo de recuerdos» y en ocasiones subyace la duda sobre la veracidad de algunos de los hechos narrados, a los que se considera más bien sueños que acontecimientos ocurridos realmente.

Los recovecos de la memoria y de la desmemoria son inexcusables y todo lo que no recordamos es como si no hubiera sucedido. Quizás deberían todas las personas tener en determinado momento de su vida una necesidad tan acuciante de rememorarla como ésta que tengo yo ahora, para que la vida

no se fuera pareciendo momento a momento a una muerte (II, p. 38).

Como conclusión podemos afirmar que el proceso creativo es un juego de invención que pocas veces adolece a intereses concretos por parte del autor Fernando Fernán-Gómez. Así, las posibles reivindicaciones en una obra teatral sobre la guerra y la primera posguerra española como *Las bicicletas son para el verano* se subyuga siempre a lo inesperado, a lo menos evidente, a la sutileza y genialidad que emerge de repensar continuamente la propia vida y la de sus personajes. Las críticas que han minusvalorado su compromiso ideológico en alguno de sus textos exigían de él algo que entra en contradicción tanto con su concepción literaria como con su pensamiento²⁷, y la prueba más evidente es que Fernán-Gómez nunca ha intentado ninguna justificación, sino que ha escrito lo que en ese momento quería escribir y de la manera en la que lo estaba haciendo. El fin no es la crítica rotunda de una situación injusta, sino plasmar esa injusticia tal y como ha sido vivida por el autor o por sus protagonistas, vertiendo todo lo que el recuerdo y la vida tienen de subjetivo, de puras circunstancias. Nada obedece a un plan preconcebido, o, por lo menos, no lo pretende, sino que quiere dejarse llevar por lo bueno y lo malo de la memoria, haciéndolo de una manera natural, cotidiana, que no llame la atención pero que sepa mostrarse caprichosa... como los sueños.

²⁷ Fernán-Gómez recuperó la niñez y la adolescencia perdida a través de *Las bicicletas son para el verano*, y, con ella, recuperó también un pasado hasta ese momento prácticamente vedado en el panorama teatral español: la Guerra Civil. ¿Hasta qué punto fue casual que otros autores y otras obras se alzaran por entonces, casi al mismo tiempo, en busca de la «memoria histórica»? Cristina Santolaria en *Fernán Cabal, entre el realismo y la vanguardia* (Alcalá de Henares, Universidad, 1996, p. 80) comenta que parte de la crítica relaciona esta obra de Fernán-Gómez con *¡Vade retro!* de Fermín Cabal (Madrid, Espiral Fundamentos, 1982) y *Álbum familiar* de Alonso de Santos (*Primer Acto*, 1982, núm. 194), precisamente por tratarse de obras que coinciden en el tiempo y cuya intención era la de recuperar el pasado inmediato. Véase Alberto Miralles, «A propósito de *Vade retro!* y *Álbum familiar*», *Primer Acto*, núm. 195, pp. 112-115; P. Zatlin, «Tres dramaturgos en busca de su juventud», *Estreno*, vol. 11 (1985), pp. 4-6.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Andrés. «El actor y los demás, de Fernando Fernán Gómez». *Ínsula*, núm. 491 (1987). 19.
- Angulo, Jesús y Francisco Llinás. *Fernando Fernán Gómez. el hombre que quiso ser Jackie Cooper*. San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993.
- Bosch, Ignasi. «Bicicletas con soda». *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984). 28-31.
- Cabal, Fermín. *¡Vade retro!* Madrid, Espiral Fundamentos, 1982.
- Fernán-Gómez, Fernando. «En defensa de la alegría». *Diario 16*, Sección «Gente alrededor», 19-VIII-1985.
- . *El tiempo amarillo. Memorias*. Vol. II. Madrid, Debate, 1990.
- . *El viaje a ninguna parte*. Prólogo de Francisco Umbral. Madrid, Debate, 1990.
- . *Las bicicletas son para el verano*. Manuel Aznar y J. Ramón García (eds.). Barcelona, Vicens Vives, 1996.
- Fernández Torres, Alberto. «Retrato de un autor inexistente». *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984). 32-38.
- Galán, Diego y Fernando Lara. *18 españoles de posguerra*. Barcelona, Planeta, 1973.
- Herrera, Fernando. «Fernando Fernán-Gómez: un discurso global», en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*. Bordeaux, Presses Universitaires, 1985. 27-28.
- Martín, Mariano. «Las bicicletas son para el verano, un caso de teatro cinematográfico», en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*. Bordeaux, Presses Universitaires, 1985. 91-103.
- Miralles, Alberto. «A propósito de *¡Vade retro!* y *Álbum familiar*». *Primer acto*, núm. 195 (septiembre-octubre, 1982). 112-115.
- Plaza, José Carlos. «En defensa del trabajo en equipo». *Primer acto*, núm. 195 (septiembre-octubre, 1982).
- Ros Berenguer, Cristina. *Fernando Fernán-Gómez, autor*. Tesis doctoral. Alicante, Universidad, 1996.
- . «De la novela al cine: *El viaje a ninguna parte*», en *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*. Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson, eds. Alicante, Universidad, 1997. 31-42.
- Rubio, José Luis. «Fernán-Gómez y *Las bicicletas*». *Cambio 16*, 22-VIII-1983.
- Tébar, Juan. *Fernando Fernán-Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*. Madrid, Aljara, 1984.
- Santolaria, Cristina. *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*. Alcalá de Henares, Universidad, 1996.
- Santos, Alonso de. *Álbum familiar*. Madrid, Espiral Fundamentos, 1982.
- Tarancón, Santiago. «Fernando Fernán-Gómez. Reconciliarse con el público». *Primer acto*, núm. 196 (noviembre-diciembre, 1982). 12-15.
- Umbral, Francisco. «El intérprete de sí mismo». *El Mundo*, 18-VIII-1991.
- Zatlin, Phyllis. «Tres dramaturgos en busca de su juventud». *Estreno*, vol. 11 (1985). 4-6.